

الرمزية في رسومات الإنسان البدائي

عبد الرحيم عبادي المياحي

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

07812346480r@gmail.com

تاريخ نشر البحث: 2021/9/29

تاريخ قبول النشر: 2021/7/ 28

تاريخ استلام البحث: 2021/7/ 4

المستخلص

سجلت الدراسات السبيلولوجية (علم الكهوف) آخر وأهم اكتشافاتها ما بين عامي 1991-2001م، من خلال الإعلان عن مجموعة من الكهوف تعود للعصر الحجري القديم، وأعدت بذلك فتح باب الدراسات الباليوآرتيولوجية (فنون العصر الحجري) من جديد. وتضم هذه الكهوف مجموعة نادرة من مشاهد رسوم الكهوف تضيف معرفة جديدة وغير متوقعة إلى ما تم استكشافه من قبل في عموم القارة الأوربية، والتي من شأنها أن توسع وتنوع معرفتنا بفن الكهوف، فضلاً عن كشفها لوظائف وغايات ووسائل وتقنيات وموضوعات جديدة لم تكن معروفة سابقاً في الدراسات الباليوآرتيولوجية. لذلك فإن مشكلة البحث الرئيسة التي ننطلق منها، تتحدد بالرمزية التي نتمكن خلالها من إعادة صياغة الصورة المعرفية لموضوع البحث برؤية موضوعية، واستقراء شامل للمكتشفات الأثرية الأخيرة وما تحققه من إضافة مستحقة لكل جديد معرفي، وما يمكن أن يسفر عنه من كشف عن جوانب جديدة ستضيف حتماً حقائق معرفية قد تؤكد وتثبت ما توصلت إليه المعرفة السابقة من نتائج أو قد تغير وتقصي أو تزيح أخرى، وهنا لا بد لنا من القول بأن تأكيد الحقائق في مثل هذا المجال لا يقل أهمية عن الكشف عنها، ناهيك عن تغييرها.

ولغرض تحقيق هدف البحث المتوخاة منه، تم أفراد المحور الأول بكامله لتحديد المفاهيم الأساسية التي يهتم بها هذا البحث، ومن خلال مسيرة إنجاز هذا البحث وما أسفر عنه الإطار النظري المحور الثاني حيث ضم موضوع (مفهوم الرمزية) إذ أستطاع الباحث ان يتناول (الرمزية) من كافة الجوانب قدر المستطاع ودراسة الرمز دراسة تفصيلية. اما الموضوع الثاني فتناول (الرمزية في فن الرسم البدائي)

قد ضم الرسم البدائي وأثر (الرمزية) في مصورات الكهوف مستعينا ببعض المصورات. إما الموضوع الثالث (الدلالات الرمزية في رسوم الإنسان البدائي) وفي هذا الموضوع بين الباحث أهم الدلالات الرمزية في رسوم الكهوف وما خلفه الإنسان البدائي من إعمال فنية، اما المحور الثالث فقد تضمن اجراءات البحث والمتضمنة مجتمع البحث وعينته واداة البحث ومنهجيته، فضلاً عن تحليل عينته البالغة (5) من مصورات الكهوف.

اما المحور الرابع والاخير فقد تضمن عرض نتائج البحث ومناقشتها واستنتاجاته التي توصل اليه البحث الحالي، فضلاً عن التوصيات والمقترحات. ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث هي:

1. دلالة وجود حافز فني، وما يؤيده وجود حافز معنوي داخلي فنلاحظ الرسومات وقد نفذت على سقف الكهف العالية إذ نجد معاناة ومشقة في تنفيذها.
2. تكون دلالات ومفاهيم مجردة للأشياء، وتصورات خيالية حيث أصبحت الخرافة هي الغذاء الروحي وهذه التصورات الروحية تجسدت في شكل وتركيب محدد له صفات مرتبطة بطبيعة الشيء الداخلي، وبدأ اهتمامه.

الكلمات الدالة: الرمزية، الرسوم، الانسان البدائي

Symbolism in the Drawings of the Primitive Man

Abdul Rahim Abadi Al-Mayahi

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Abstract

Sibiological studies (speleology) recorded their last and most important discoveries between 1991-2001, through the announcement of a group of caves dating back to the Paleolithic era, and thus reopened the door to palaeoartological studies (Stone Age arts) again. These caves include a rare collection of cave paintings that add new and unexpected knowledge to what was previously explored throughout Europe, which would expand and diversify our knowledge of cave art, as well as reveal new functions, goals, means, technologies and topics that were not previously known in studies. Palaeoartology. Therefore, the main research problem from which we start is determined by the symbolism through which we can reformulate the cognitive image of the research topic with an objective vision, and a comprehensive extrapolation of the recent archaeological discoveries and what they achieve from the addition due to each new knowledge, and what can result from the disclosure of new aspects that will inevitably be added. Cognitive facts that may confirm and confirm the results of previous knowledge or may change and investigate or displace other, and here we must say that confirming facts in such a field is no less important than disclosing them, let alone changing them. It included primitive drawing and the effect of (symbolism) in cave paintings, with the help of some pictorials. As for the third topic (Symbolic Signs in Neanderthal Drawings), and in this topic the researcher showed the most important symbolic connotations in cave drawings and the works of art left by primitive man, while the third axis included research procedures that included the research community, its sample, the research tool and its methodology, as well as the analysis of his adult sample. (5) From Musawarat al-Caves.

As for the fourth and final axis, it included presenting the results of the research, discussing them and its conclusions reached by the current research, as well as recommendations and proposals. Among the findings of the researcher are 1. The indication of the existence of an artistic incentive, and what is supported by the presence of an internal moral incentive, so we notice the drawings, which were executed on the high ceilings of the cave, as we find suffering and hardship in their implementation.

1. The indication of the existence of an artistic incentive, and what is supported by the presence of an internal moral incentive, so we notice the drawings, which were executed on the high ceilings of the cave, as we find suffering and hardship in their implementation.

2. Abstract connotations and concepts of things, and imaginative perceptions, as myth became the spiritual nourishment, and these spiritual perceptions were embodied in a specific form and structure with characteristics related to the nature of the internal thing, and his interest in the form that expresses the essence, which is the symbolic form.

Key words: Symbolism, Neanderthal, cartoons

المحور الأول/مشكلة البحث.

إن ما جاءت به الحضارات الإنسانية من نتاجات أدبية وإبداعات فنية إلى يومنا هذا، تعود إلى العمل الدؤوب والمستمر الذي مارسه الإنسان منذ القدم ومنذ وجوده على الأرض، وكما أنتجه منذ القدم ولحد الآن هو ما تتطلبه الحاجة إليه، فأدوات العمل البدائية والرسومات والتعويذات والرقصات السحرية وكل ماله علاقة بحياته البدائية، كانت وسيلة لصراع الإنسان مع الطبيعة ومن أجل الحياة.

لقد ولد الفن بمولد الإنسان ومنذ أقدم العصور، معبراً عن ذلك بأشكال وألوان وخطوط على جدران الكهوف، فظهرت الآثار الفنية في جهات مختلفة ومن خلال التنقيبات الأثرية، على سبيل المثال في كهوف لاسكو بفرنسا وكهوف التاميرا في إسبانيا، وترجع إلى الفترة من (18,000 - 10,000 ق.م) المسماة بالحقبـة المـجدليـنية. وعليه فإن مزاولـة الإنسان البدائي للفن أمر طبيعي وجد مع وجود النوع البشري (عبد الكريم: 1973، ص10) حيث عبر الإنسان البدائي عما في داخله بهيئة رموز أو أشكال أو خطوط، وفهم الرمز لديه كان لا بد من تسليط الضوء على الظروف المحيطة به، وما أسفرت عن نتاجاته التي تركها لنا، إذ تعد أولى أشكال النتاجات الفنية لكن ليس الغرض جمالي وإنما نفعي.

ومن ثم فإن التصور والرسم على جدران لم يكن للمتعة الجمالية الحسية ولكن كان ذا مغزى مضمون رمزي ومن هنا تظهر لنا مشكلة البحث الحالي والتي تثير التساؤل الآتي:-
(ما هي الرمزية في رسوم الإنسان البدائي؟)

وللإجابة عن هذا التساؤل جاء هذا البحث للكشف عن مضمون الرمزية في رسوم الإنسان البدائي في الكهوف.

أهمية البحث والحاجة إليه: تأتي أهمية البحث الحالي من أهمية الرموز ومضمونها ودلالاتها وتأكيد أهمية دراسة الموروث الفني وتحليل عناصره واستلهاهم فلسفته، لأن كثيراً من العناصر الأساسية للوحدات التصويرية المستخدمة في الفن القديم ومضمونها الرمزي لن تشهد تغييرات جوهرية وإنما شملت المتغيرات عناصر ثانوية تتطلبها ضرورة التطور الحالي.

-وبناءً على ما تقدم يمكن تحديد الحاجة إلى البحث الحالي بما يأتي:-

- 1- يفيد كل من المختصين في مجال الفن، ولا سيما الفنانين (الرسميين) والنقاد والمهتمين في مجال تاريخ الفن وطلبة كليات الفنون والآثار، في معرفة تلك الرموز ومضمونها عند الإنسان البدائي.
- 2- الحاجة لمثل هذه الدراسة لكي تساهم في رفد المكتبة الفنية بجانب مهم في هذا المجال.

أهداف البحث: يهدف لبحث الحالي إلى ما يأتي:

(التعرف على المضامين والدلالات الرمزية في رسوم الإنسان البدائي)

حدود البحث:- يتحدد البحث الحالي بدراسة (المصورات) التي تركها الرسام البدائي المسماة بالحقبـة المـجدليـنية وللفترة من (18,000-10,000 ق.م) على جدران كهوف لاسكو بفرنسا والتاميرا في إسبانيا، معتمداً على المصادر والمراجع، وما حصل عليها الباحث من نسخ أصلية في هذا الجانب.

تحديد المصطلحات:-

أولاً/ الرمزية (Symbolic)

(لغويًا) رمز: 1-رَمَزٌ / إشارة مرئية إلى الشيء غي ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة. جمع رمز - رموز (جماعة من كبار اللغويين العرب : 1989 ص550)

الرمزية (اصطلاحاً): (الكشف عن أعماق الموضوع والتعبير عنه بإشكال وألوان مطابقة له وليست مطابقة لظاهر هذا الموضوع) (البهنسي: 1970م، ص104)

وتعرف على إنها (تمثل الأفكار والانفعالات، بالإيماء غير المباشر، بدلاً من التعبير المباشر، وذلك بتحميل بعض الأشياء والأصوات والألفاظ معاني رمزية خاصة) (وهبة: " 1974م، ص350)

(إجرائياً) :- (الرمزية هو فن الرسم الذي يعبر عن المعاني بالرموز والإيماء ليدع للمتلقى نصيباً في فهم الصورة الفنية)

ثانياً/ البدائي (Primitif)

(لغويًا): -بدأ- وابدأ- لله الخلق : برأهم، خلقهم من العدم فهو بادئ ومبدئه
ويعرف (جاء بالبدئ- أي البديع ويقال ((فلان ما يبدئ وما يُعَد أي ما يتكلم ببدئه ولا عاقبته)) (معلوف: 1996، ص28)

(اصطلاحاً) :- (وفي هذا الإطار لا يمكن اعتبار المجتمعات القديمة مجتمعات بدائية ليست لأنها "متخلفة"، بل لأنها تجسد منطقاً أولى الأشكال الهيكلية للأجتماع البشري).

ويتبنى الباحث التعريف الاصطلاحي لما يخدم بحثه:-

(إن المجتمعات القديمة مجتمعات بدائية ليست لأنها "متخلفة"، بل لأنها تجسد منطقاً أولى الأشكال الهيكلية للأجتماع البشري).

المحور الثاني/ مفهوم الرمزية

كان استخدام الرمز منذ القدم وبشكل واسع في معظم الأعمال والنتاجات الفنية ذات الاستخدام اليومي كالفخاريات والرسوم، وهذه الرموز تعكس طبيعة المجتمع والتفكير السائد في ذلك الوقت وفيما نحن معنيون بدراسة الوحدات التصويرية وفهمها والتي تعمل كرموز، كان لا بد من فهم الرمز. فما الرمز؟ وما مجالاته؟

الرموز صيغ مجردة ذات معنى يبدعه الإنسان للتعبير عن المشاعر والانفعالات الإنسانية من خلال الوضعيات التي ترد فيها وقد تكون بعيدة عن الواقع لكن تعبر عنه وهي وسيلة للاتصال والتفاهم في اللغة أو التعبير عن الانفعال كما في الفن. وقد ورد نص في القرآن الكريم يأتي فيه الرمز بمعنى الإشارة والإيماء في قوله سبحانه وتعالى: {قَالَ آيَتُكَ إِلَّا تَكَلَّمَ النَّاسُ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا} (القرآن الكريم، سورة (آل عمران)، آية (41)).

والرمز كيان متكامل له القدرة على الإقناع والتأثير فهو يحضر الحالات والمواقف التي إيصالها بصيغ جديدة الطرح، فضلاً عن إنه شيء غير معلن عنه مباشرة، للتعبير عن فكرة تقف خلفه، وتعبير عن شيء غير محدد لتمثيل مفهوم من المفاهيم المجردة. فالرموز ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث (مندور: ب. ت، ص33)، فهو يجعل العمل الفني أكثر جذباً يشد الانتباه لما يحمله من غموض وإيجاز إذ إنه يقوم بتأكيد المعنى أو لكشف معنى أوسع فهو واسطة ثمينة في التعبير ومن خلال استخدامه يمكن عرض أكبر عدد من الأفكار

والمعاني، والمشاعر الإنسانية اللاواعية فهو الطريق الوحيد الممكن للتعبير أو الإشارة إلى المشاعر (موينر: 1986، ص4).

ويرى الباحث إن مفهوم الرمز يختلف بين الناس بحسب ما يوحيه من مشاعر إنسانية تأثيره على المتلقي، فهو يحمل أكثر من تفسير واحد، إذ يمثل قدرة الإنسان في أن يجعل من شيء رمزاً دالاً على شيء آخر. فما من نشاط إنساني إلا والرموز أدواته سواء الفن أو الأدب أو العلوم. فهو بهذه الصلة ربط بين ذات الإنسان وبين ما يحيط به من أشياء. ويتطور الإنسان وانتقاله من حياة الصيد وأفكاره المرتبطة بالسحر والفن وهو الأداة السحرية، إلى مرحلة أكثر تطوراً بدأت مع بدء الزراعة وحياة الاستقرار فتغيرت مفاهيمه ورموزه تبعاً لذلك. وأفكاره ارتبطت بالزراعة والإنتاج والخصب والقوى التي تقف وراء هذا. فبدأ مجتمع آلهه بالتكون، وكان الفن بشتي أشكاله هو الذي يعكس هذه المفاهيم.

والفنون بأشكالها المتعددة هي رموز وتتجسد عبر رموز، فالموسيقى أحد هذه الفنون التي يتضح الرمز فيها، فهي فن ذو أشكال مجردة ومدركة إذ لا يحتاج متذوقة للبحث له عن صلة بالعالم الخارجي، فهو لغة رمزية لا تخلو من الدلالات. والموسيقى "....رمز وصورة....والعمل الموسيقي يعبر عن خصب الشيء المكتمل الذي يحدد نفسه بنفسه" (برتملي: 1970، ص355).

وتستعين المسرحيات الرمزية في مجال إخراجها بالموسيقى والرقص التي تسير جنباً إلى جنب مع النص الروائي بهدف الإيحاء والتعبير وفي هذا يقول (مالارميه) إن الرقص لا سمياً باليه ليس مجرد حركات من دون مغزى وغنما أداء فني يعبر عن عواطف إنسانية في أدائها، وتكون في أدائها العام قصة تبدو من خلال الحركات (رسلان: ب.ت، ص69). أما ضمن حركة الرمز في النص المسرحي فقد رافق المسرحية منذ بداياتها لما يحمله من تكثيف المعنى وتوسيع الدلالة، ففي المسرحية الإغريقية لم يخرج الرمز بشكل عام عن شكله القدري نتيجة ارتباطه بالمعتقدات الدينية والفلسفية السائدة في ذلك العصر فمعناه شخص يتمرد على الآلهة تمثل معاناة كل إنسان يمر بالموقف نفسه (يوسف 1998، ص20).

أما الشعر الرمزي فهو يسعى إلى إبراز الفكرة الواضحة في ذاتها فلذلك يسعى هذه الشعر إلى أن يلبس الفكرة المطلقة شكلاً محسوساً وهذا الشكل ليس غاية في ذاته ولكن يهدف إلى التعبير عن الفكرة وبالوقت نفسه يضل خاضعاً لها (حمودي: 1986، ص19).

والرمزية في الأدب اتجاه يغلب عليه سيطرة الخيال على ما عداه سيطرة تامة، فعوضاً عن أن يعبر الفنان عن غرضه بالفكرة المباشرة وبوضوح، يتجه نحو خلق أجواء رمزية وما يكتنفها من غموض فالفنان الرمزي يبحث عن الصورة الرامزة التي من شأنها أن تشير في النهاية إلى الفكرة والعاطفة (عاصي: 1980، ص201). ومثلما تؤثر في وجداننا أصداء الكلمات في قصيدة غنائية تؤثر فينا الألوان في اللوحة التشكيلية التي تنتمي إلى عالم الخيالات اللاواعية والتي لا تشابه أي مشهد من مشاهد الطبيعة إذ تعبر عن عالم الصور التي ترمز لرؤية الفنان وخصوصية أفكاره (ريد: 1986، ص242).

أن منبع الرموز هو اللاوعي، إذ تكشف عنه الرغبات الانفعالات المكبوتة والتي تظهر في الأحلام، فالحلم ذو طبيعة رمزية. والفنان يسعى لإشباع الرغبات اللاشعورية المكبوتة من خلال إسقاط المكبوتات في العمل الفني، فتتحول هذه الرغبات والمفردات الذاتية إلى جوانب إبداعية في يد الفنان يتقبلها الآخرون على الرغم من ذاتيتها عندما يعرضها من خلال العمل الفني فجاء من المكبوت يتحول يصبح عملاً إبداعياً، وهكذا يمكن أن يعلى تفسير الأحلام بالرموز إلى مرتبة النشاط الفني الذي يتطلب موهبة خاصة (فرويد: 1972، ص 127).

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن يؤسس الباحث رأياً هو أن الرمز أداة بديلة للتعبير عن حالات لا يمكن التعبير عنها بسواه، أو بطريقة أخرى، إذ يمتاز بالتلقائية والعفوية فهو يقع خارج حدود الوعي. وبالإضافة إلى إفادة المذهب الرمزي في الفن من فنون الحضارات القديمة، التي لعبت فيها الرمزية ودوراً مهماً وأساسياً، عندما أراد الفنان أن يصور المطلق وغير المحدود ووسائل الفن لمعرفة آنذاك. أفاد كذلك من فنون عصر النهضة الإيطالية الذي تميز بوجود أفكار وصفات غرت فنانين القرن التاسع عشر الرمزيين، ومن قبلها رمزية القرون الوسطى الدينية.

الرمزية في الرسم البدائي

أول علاقة للإنسان بالحيوان كانت مبنية على أساس الصراع المرتكز على صيد الحيوان لغرض توفير الغذاء. ولعدم وجود وسائل دفاعية لدى الإنسان ضد الحيوانات المفترسة والضخمة التي كانت موجودة في العالم القديم، فقد كان الإنسان يلجأ إلى الكهوف دفاعاً عن نفسه ولا يخرج منها إلا بحثاً عن الغذاء، وكان ما تركه من آثار رمزية دالة على وجوده في الكهف هي المادة الأولية التي تبنى عليها الدراسة في الفترات الأولى لما قبل التدوين. فمن هذه الكهوف كان الإنسان القديم يطل على العالم الخارجي، وفي داخل تلك الكهوف يجمع كل مخزونه من متطلبات المعيشة اليومية.

وبالحديث عن تاريخ الإنسان والنشاط الإنساني خلال مرحلة العصور الأولى، وما تسمى العصور الحجرية(*)، وهي المرحلة التي لم يكن الإنسان قد توصل إلى معرفة التدوين والكتابة وتسجيل أحداثه وأفكاره

(*) قسم علماء الآثار العصر الحجري إلى مراحل مختلفة، أصف كل منها بأنواع متباينة من الأدوات أو بتقنيات صناعة مختلفة لأدواته، وتقدم هذه المراحل أيضاً حدوداً زمنية واسعة وتمثل مراحل التطور الحضاري البشري. وأكثر التقسيمات استخداماً للمراحل المتعاقبة هو التقسيم الآتي:

العصر الحجري القديم الأدنى	100,000 ق.م. إلى 60,000 ق.م.
العصر الحجري القديم الأوسط	60,000 ق.م. إلى 45,000 ق.م.
العصر الحجري القديم الأعلى	34,000 ق.م. إلى 25,000 ق.م.
العصر الحجري الوسيط.	10,000 ق.م.
العصر الحجري الحديث.	8000 ق.م.
العصر الحجري المعدني.	6000 ق.م.

ومظاهر حياته. وعلى الرغم من عدم معرفة الإنسان القديم لهذا المستوى من المعرفة، إلا أنه ترك لنا آثار أو رموز باستخدام الفن وأصبح من أولى الوسائل التي عبر بها الإنسان عن نفسه، وحاول بواسطتها التعبير عما يجول في عقله، وما يحيط ويمر به من أحداث وما يتمناه ويود تحقيقه. يستعرض الباحث هنا ما تركه الإنسان الأول من فنون والتي يطلق عليها بالفن البدائي لهذا النتاج ذي الفكر الصادق في التعبير مع ما يحمله من سمة البناء الفني في التكوين، وما صور به الإنسان وعبر عنه على جدران الكهوف من نقوش وخطوط لها دلالاتها التعبيرية الرمزية ما يؤكد غايتها الجمالية، إلى جانب غايتها الحاجاتية كمطلب أساسي، ومحور النقوش هذه والرسوم هو صور الحيوانات في الغالب منها.

كان محور الرسومات والنقوش الرئيس هو الرسوم الحيوانية، فيمكن القول بأن رسم الإنسان للحيوانات بكثرة ناتج عن رغبة داخلية لدى الإنسان في السيطرة على الحيوانات والانتفاع بها حتى ولو كان ذلك من خلال رسم أو نقش يقوم به قد يجعله يشعر بالقوة مما يدفعه إلى الإقدام على صيده دون إحساس بالخوف. وربما كان تصوير هذه الحيوانات راجع إلى رغبته في معرفة خصائصها ومواطن الضعف فيها حتى يسهل عليه صيدها وتحديد الأدوات التي يمكن أن يستخدمها لهذا النوع من الحيوانات أو ذاك، كما قد يكون الدافع من وراء رسمه هو تعريف الأجيال من الأبناء والأحفاد بطبيعته ليحذروا معه مما يحذر منه، أو يستفيدوا منه مثلما أفاد. ومما هو واضح أيضاً إن هذه الصور لم ترسم من أجل المتعة، وذلك إن العديد منها وجد في كهوف تحت الأرض يتعذر الوصول إليها وقد تقع على بعد نصف ميل من المدخل في مكان جدا منخفض ومعتم (بيرسي: 1982 ص 50-56) ولعل ما يطرح من تساؤلات على بساط البحث سيجد الإجابة لما ستكون عليه طبيعة تشكيلها ووضعيتها والتي سيستعرض الباحث بعضاً من نماذج هذه الرسوم الموضحة على جدران الكهوف ومنها ما هو في فرنسا وإسبانيا وبعض المواقع الأخرى في أفريقيا (ج. كي: 1980، ص 671). نتيجة لتغير الظروف المناخية بسبب انحسار الجليد. وهجرة الحيوانات من تلك المناطق باتجاه الشمال، مما أدى إلى شعور إنسان الكهوف بأن الخطر يحيط به نتيجة لقلّة الحيوانات المهيأة للصيد تدريجياً، بسبب الهجرة المذكورة، وفي نفس الوقت قلّة الحيوانات التي كانت تشكل خطراً على حياته. وبهذا فإن إنسان الكهوف قد بدأ يتهياً عقلياً ونفسياً لبدء علاقة جديدة بينه وبين الحيوانات التي تشكل غذاءه الرئيسي كما رأينا في اتجاهه نحو رسم الحيوانات على جدران الكهوف، إذ بدأ المفهوم التفسيري الخاص بالرسوم الكهوف يخضع لتأويلات متعددة تتلخص بأن الرسومات التي هي برمتها حيوانية، تحتوي على مغزى سحري، ويذهب الافتراض أن الرجل البدائي يؤمن بأنه في حالة تجسده للحيوان إنما يكسب قوة السيطرة عليه، وهي وسيلة ناجحة لاصطياده لأجل تأمين الطعام، لهذا فإن الفن البدائي كان فناً غرضياً ليس (الآريد: ب.ت، ص 22).

عندما اكتشفت رسوم الكهوف لأول مرة، كان الجدل قائماً على رفض تقبل فكرة كون تلك الرسوم الحاملة لسمات العمل الفني المعروفة من عمل إنسان لا يفقه الفن، بل لا بد في رأي بعض الأوساط إنها كانت من عمل فنان - برؤية حديثة في الفن - شغل أوقات فراغه بتقليد ما كان في الطبيعة دون تحميلها فكراً حاجاتياً غائباً، وكان لا بد من حصول انتفاضة حتى تحدث اكتشافات متكررة بفن الكهوف - في جميع أرجاء أوروبا ذات الجدل

القائم على ذلك - ليدور الجدل سنوات عدة، قبل ان يتم التخلي عن نظرية (الفنان الحديث)، ويضطر المتشككون الى الاعتراف بان تلك الأعمال الفائقة التعبير كانت من عمل إنسان ما قبل التدوين، رغم ما في تصديق ذلك من صعوبة (أشلي: 1982، ص194) .

ان إنتاج انسان الكهوف من أعمال الفن الرمزي لا يقتصر على الرسم على الجدران، فهناك الأعمال النحتية باستخدام الطين او الحجارة أو عظام الحيوانات - شكل (2) و(3) -. أما التقنية التي استخدمها هي بوساطة أداة حادة لإخراج الأشكال أو استخدام الألوان للرسم على الجدران و كانت المواد المستخدمة لإبداع الرسوم هذه هي الفحم والصلصال الملون، يكتسب الصلصال اللون الأحمر من كبريتيد الزئبق واللون الأحمر والأصفر من الأكاسيد المختلفة للحديد، واللون البني من أكاسيد المنغنيز، وقد استخدم ألواناً أخرى استخرجها من الصخور أو الأشجار أو حتى دماء الحيوانات، وقد وظف إنسان الكهوف في أولى محاولاته الفنية بشتى أنواعها، تارة يستخدم أصابعه لرسم الخطوط، وتارة يستخدم فرشاً صنعها من لحاء الأشجار، كما استخدم أدوات حادة لتحديد الرسوم الملونة في الكهوف أو على بعض الألواح الصخرية. (أشلي: المصدر السابق، ص15)



نحت طيني لحيوان البيزون يرجع الى (15000) عام، عثر عليه في كهف جنوب فرنسا (شكل 2)

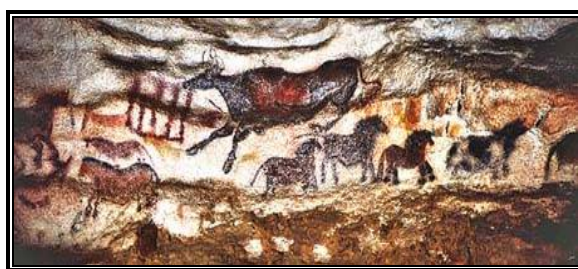


منحوت من عظم الماموث (شكل 3)

فن الرسم على الصخور يطرح أسئلة كثيرة أرقت كثيراً من الباحثين ليتوصلوا إلى الحل والفهم لهذه الظاهرة في تاريخ البشرية، ومنها: هل كان قدماء الفنانين يصورون مشاهد وأحداثاً حقيقية في محيط بيئتهم، أم كان ذلك فعل أخیلتهم أو ذاكرتهم؟ إن فن الرسم على الصخور وجدران الكهوف يظل مصدراً علمياً من مصادر معلوماتنا التي تسهم إسهاماً فعلياً في بلورة فهمنا لماضي الإنسان، وذلك بالانتقال به من الاهتمام بالجماليات والدلالات الرمزية السحرية والدينية إلى تصنيفه من حيث الزمان والمكان ومن حيث الصلات بينه وبين الأشكال الرمزية الحيوانية التي عاشها. وهذا ما سيتطرق اليه البحث.

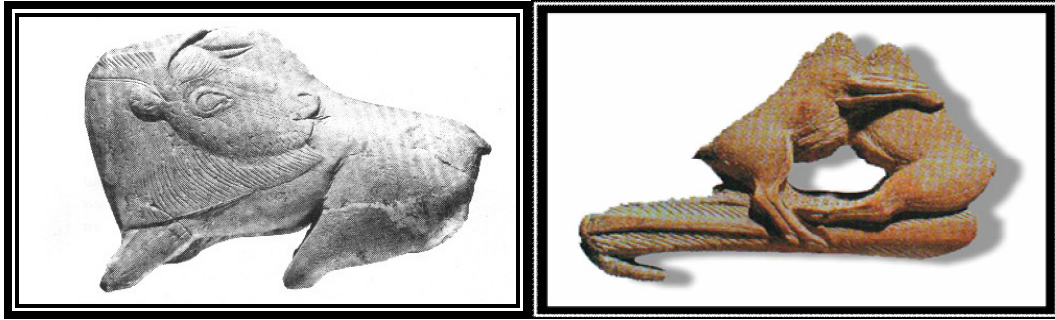
لقد ذهبت الشعوب والجماعات التي خطت هذه الرسوم واخذوا معهم أسرار رسوماتهم، الأمر الذي جعل خبراء التاريخ يفقدون الأمل في الحصول على حل حقيقي للغز الرسومات هذه في أجواف الجبال. ولم تكن هنالك طريقة ممكنة للحصول على التفسير المناسب والملائم، لأن من قام برسم تلك الرسومات أو الرموز قد انقرض، مما حدا بالباحثين في مجال تاريخ البشرية الى وضع تأويلات عدة لها ومتنوعة، ان قيام الإنسان بتصوير حيوانات اخرى لا تدخل في نظامه الغذائي، يدل على ان الوسط الطبيعي والعلاقة النفعية مع الحيوان، لا يقدمان الا مدخلاً من عدة مداخل محتملة الخيار للحيوان الذي ترمز هيئته الخارجية الى إشارة قدسية، هو خيار فكري بالدرجة الأولى، وعلينا ان نبحث عنه في المجال الاعتقادي، لا في المجال الطبيعي فحسب (السواح: 2002، ص163).

كانت الخيول الموضوع الأكثر شيوعاً ضمن منحوتات العصر الحجري القديم الأعلى شكل (4)، وقد لا يكون ذلك غريباً جداً بالنظر للسهولة النسبية التي يتمكن بها الإنسان من صيدها، فالحصان لا يشكل تهديداً مباشراً لحياة الإنسان في عملية صيده، لكونه لا يعد من الوحوش أو الحيوانات المفترسة والتي قد تبادر إلى الهجوم على الإنسان.



(شكل 4)

من الأمثلة المبهرة بروعتها، ما يعرف بالثور اللاعق - شكل (5) - والذي عثر عليه في فرنسا منحوتاً من قرن غزال الرنة، يظهر الثور وقد أدار رأسه نحو الجانب الأيسر من جسمه وكأنه يلحق مكان عضه حشرة لسعته تواء، وفي إختيار هذه المفردة تحديداً من قبل النحات دلالة رمزية كبيرة على اقتراب الفنان من البيئة الطبيعية ودقة ملاحظته لحركات حيوان البيزون الشبيه بالثور - شكل (6) - وكذلك تفاصيل شكله فقد أظهر النحات حصل الشعر الكثيفة التي تتدلى حول رقبتة وكذلك حذبة الظهر (New American Books For Young Readers، York).



الثور اللاعق، فرنسا (شكل 5) تمثال حيواني بيزون في حالة صراع (شكل 6)

ليست اوريا المكان الوحيد الذي عثر فيه على كهوف خلف فيها الإنسان آثاره، ففي أفريقيا توجد كهوف وصخور منقوشة، ومنها ما هو في المنطقة العربية للقارة المذكورة. والمنطقة العربية في جزئها الأفريقي منها والآسيوي تحفل بالكثير من المواقع الأثرية التي تعود لفترة ما قبل التدوين، أي في الفترة التي تسبق قيام الحضارات المنظمة، وكان الإنسان آنذاك يعتمد على الصيد لجمع طعامه. وقد وجدت في الصحراء الكبرى، وفي شبه الجزيرة العربية عدد من النقوش الصخرية والرسوم المنقوشة والملونة - الشكل (7) -. وفي الصحراء الليبية تم الكشف عن عدد من الكهوف التي دلت على أن الصحراء الكبرى كانت مليئة بالأشجار والأنهار الجارية، والحيوانات والأنعام من كل الأنواع. ويبدو من الرسوم التي تم اكتشافها تمكن فنان تلك المنطقة من مهارة الرسم. وقد ركزت مواضيع النقوش الصخرية في هذه المناطق على مناظر الصيد كرسم الوعول والغزلان والأبقار الوحشية. وقد ظهر في بعض اللوحات الجمل ذو السنام الواحد ويبدو أنه كان مستأنساً من قبل سكان القبائل التي سكنت في هذه المناطق. ويعود تاريخ بعض النقوش من أواخر الألف الخامس إلى منتصف الألف الثالث قبل الميلاد. فنون الكهوف والرسوم الصخرية، موقع الدكتور صالح الزاير على الشبكة المعلوماتية: <http://salehalzayer.ektob.com/59855>



رسم صخري لمشهد صيد، شمال السعودية - مدائن صالح - (المشهد مقلوب على الجدار) يعود إلى القرن الرابع قبل الميلاد (شكل 7).

ان إبداع (الفنان القديم) في مجال الرسم الممثل في تخطيطاته المرسومة على جدران الكهوف والتي تمثل أنواعاً وفصائل مختلفة من الأشكال الرمزية الحيوانية مرسومة بأشكالها الجانبية.

ومن هنا تعرف إمكانية الفنان الحقيقية، فمدركاته كانت حسية رمزية ولهذا تفتح الفنان البدائي على الغنى الحسي لدلالة الشكل الحيواني بالتحوير والتعديل في ضوء المشابهة والمقارنة (إيمان:، 2004، ص118) للحيوانات المختلفة.

في الغالب ان هذه الرسوم تعتمد على مراقبة الإنسان للحيوانات، فطبيعة هذه الصور إنما ترتبط بعين الإنسان المراقبة دائماً لكونه ينتمي لمجتمع الصيادين، وبالتالي فإن نقله لهذا الواقع واعتماده كمرجع لمشاهد الرسوم إنما يتشكل على هذه الخلفية التي تبرز هذه المفردات أكثر من غيرها.

كما شكلت بعض العبادات الخاصة والمشتقة من طبيعة الفكر العقائدي الذي ساد مجتمع الصيادين في العصر الحجري القديم الأعلى، المرجع الفكري لبعض مشاهد رسوم الكهوف والتي تتمحور حول أنواع محددة من الحيوانات من المرجح أن تمثل الطواطم التي رافقت وحرس أصحابها.

الدلالات الرمزية في رسوم الإنسان البدائي

كانت الصورة المثالية لدى الإنسان القديم هي الصورة التي يأمل أن تتحقق له في الواقع، وان مصدر هذا النشاط يكمن في حرية التحكم لظروف التمثل التصويري لدلالة الأشكال الحيوانية والذي يصورها بهيئة مقتولة ومغلوبة، فهذه التمثيلات الرمزية هي البيئة النموذجية المثلى له، يتلقى من خلالها المتعة النفسية في نشاطه الفني التشكيلي (عبد الكريم: 1973، ص51)، كان يشعر أن الطبيعة وعناصرها ومنها الحيوان على وجه الخصوص أقوى منه، لذلك وجد أن سعادته كانت قد حددت آنذاك في السيطرة العملية على هذا الواقع عن طريق التشكيل للحصول على متعة مطمئنة مؤلفة من عناصر سعادتها نفسها، وهذا يفسر لنا اختيار نماذج البصرية من الأشكال الحيوانية أو النباتية، المرسومة على جدران الكهوف والتي خلقت عنده حالة من حالات الاتزان الداخلي الذي يعد كمعادل موضعي ذي دلالات رمزية غيبية لواقعه المعاش (هويغ، 1978، ص49-50).

فروية الإنسان البدائي إلى الطبيعة رؤية ملؤها الخوف والرجاء فضلاً عن أنها رؤية غامضة تجسدت بفعل حواسه وغرائزه الوجودية التي تريد أن تعطي صفة وثبات للعالم الماورائي ولما كانت فكرة الشكل الحيواني طاغية جعلته يصور الشكل الإنساني بهيئة حيوان متحرك مسيطر (حسن: 1974، ص13)، (فمعظم الموضوعات المرسومة تمثل أشكالاً حيوانية من فصائل مختلفة كانت قد عاصرت ذلك الإنسان في عصوره الحجرية القديمة، كما كانت تمثل ركناً أساسياً من أركان حياته المعاشية حيث لا نستغرب إيجاد رسمها ونحتها وصدق تمثيلها، ولكن الذي يلفت النظر هو قدرة الإنسان في ضبط النسب لأجزاء الجسم الحيواني وإظهار التعابير فضلاً عن إيجاد تمثيل حركات الحيوان وسكناته، كل ذلك يؤول لنا مدى تأثير تلك الأشكال الحيوانية في تفكيره وحياته) (عبد الكريم: المصدر السابق، ص41)، بوصف أن عالم الأشكال والرموز الحيوانية بالنسبة إلى الإنسان البدائي عالم سهل المران فسيح وطييق وغيبوي وقوته المدركة التي لا تستطيع أن تمارس طاقاتها على الطبيعة كانت تمارس طاقاتها فيه ونشاطاته تجد أمناً فيه (آدمين: 1965، ص20).

كما أبدع (الفنان القديم) في مجال الرسم الممثل في تخطيطاته المرسومة على جدران الكهوف والتي تمثل أنواعاً وفصائل مختلفة من الأشكال الحيوانية مرسومة بأشكالها الجانبية، لإعطاء الشكل العام لمكونات الجسم الحيواني، فقد اعتمد في تنفيذ رسومه الحيوانية على المشاهدة البصرية، وكانت عدسة العين عنده دقيقة في ترميز دلالة وجدانية وسايكلوجية الصورة وطبعها في ذهنه، وقد مزج الفنان القديم مع تلك الروح جانباً من الواقعية التي تمثلها صحة النسب في أجزاء الجسم الحيواني وفي الحركات الطبيعية كما يمثلها التظليل أو التدرج في اللون الذي استخدمه في كثير من رسومه الحيوانية (فمدركاته كانت حسية ولهذا تفتح الفنان البدائي على الغنى الحسي لدلالة الشكل الرمزي الحيواني بالتحويل والتعديل في ضوء المشابه والمقارنة) (فنكلشتين: 1971، ص2).

إن ما يعكس الفنان القديم هو استغلاله لمساحات جدران الكهوف وقدرته على التعبير عن مضامين الخوف والانهزام والتي تمكن من إيصال مضمونها كحالة الهجوم والهيجان بحس واقعي صادق فضلاً عن أنه استخدم جانباً من الخيال والعلم، فالإلمام بأجزاء الجسم الحيواني جاء نتيجة مشاهدة عمليات تشريح المئات من الحيوانات التي عاصرتة واطلع عليها فلا غرابة أن يبدع في تصوير الأشكال الحيوانية ورسمها بخطوط فنية لم يكن خالياً من الإحساس القادر على نقل الشكل من الطبيعة إلى جدار الكهف نتيجة وجود دوافع خاصة أخذت بتفكيره وقادته إلى تنفيذ تلك اللوحات (عبد الكريم: المصدر السابق، ص79-80).

وهناك دلالة رمزية أخرى لرسوم الأشكال الحيوانية هي أن يستولي الإنسان على الأشياء ويسيطر عليها في شكل صورة الحيوان ومن الغريب أنه يجهد ليصنع نسخة أخرى مرضية الشبه، لكي يصبح المشروع ذا اثر ودلالة فينبغي أن يوجد مثيل، أي أن يكون (شبه) فان حيواناً ذكياً كالقرد يستشف الأمر فطرة فهو يقلد أو (يشابه) (*) (هويغ: المصدر السابق، ص58).

وأوجد الفنان القديم أفضل نتاجاته في بعض لوحاته قواعد فنية حديثة في الرسم منها ما يظهر فيها (المنظور) وجدت في كهف لاسكو (Lascaux) بفرنسا والتي تعرف اليوم باسم الأيائل السابحة كما في (شكل 11) فهي تمثل خمسة أيائل سابحة بعضها خلف بعض بخط أفقي تحاول عبور النهر، وقد أجاد الرسام في إخفاء أجسام بعضها وإظهار الرقاب والرؤوس بقرونها الطويلة المتفرعة، فالفنان لم يرسم إلا الرؤوس لكن قرون الغزال السابح تدفع إلى الخلف بشدة حتى تصبح متماسة للماء تقريباً (عبد الكريم: المصدر السابق، ص85).

تناول إنسان الكهوف موضوعاً جمع فيه الشكل الإنساني والحيواني معاً لتمثل إنساناً ظهر بمظهر حيواني نتيجة لارتدائه جلد بعض الحيوانات التي صاهاها، فبعض الرسومات تمثل شخصاً يرتدي جلد دب، أو أسد، أو جلد ثور البيزون، ويقوم هذا الشخص في الغالب بتأدية بعض الحركات، ومن ابرز الرسومات المهمة

(*) ما على الإنسان البدائي إلا أن يرتب هذا التزييف وان يخضعه لقوانين الانتظام الخاصة بذهنه فبذلك يقوم الصيد بتقليد حركة الحيوان، متمماً التشكيك ببعض بقايا حقيقية كالقراء والجماجم التي تزيد قوة الإيهام، فسعادة الإنسان البدائي في أن يصبح قوياً شديد البأس يتحقق موضوعياً عندما يتشبه بالحيوان ويلبس جلده ويقتلع أنيابه العليا، حيث يكتسب شكله الخارجي قيمة جمالية في ضوء ارتباطها بأفكار نفعية. (ينظر: سانتانانا: دت، ص87).

أيضا عمل (شكل 13) يمثل إنساناً يلبس جلد وعل بقرون طويلة متشعبة ولحية طويلة مدببة مع ذيل طويل نسبياً، كما تميز بعينين مستديرتين ومفتوحتين وقد أضح شكله الإنساني من ساقيه وقدميه، فالدلالة الرمزية مزاوله هذا الموضوع كما يرى أكثر الباحثين مرتبط بأفكار سحرية تتصل بنوع من الشعائر الدينية الساذجة والتي لها علاقة بعملية الخصب والتكاثر وإيهام الحيوانات عند صيدها ليسهل من عملية الصيد (عبد الكريم: المصدر السابق، ص 57-59)، فربما كان مجرد التلميح كافياً فيميل الفنان إلى الاستعاضة عن الأشكال الحيوانية المركبة بأشكال بسيطة فيها إرضاء أكثر للنزوع الذهني، وفي التحرك الدائم للفن رجع الإنسان إلى تصورات تأويل على حساب الأحاسيس الآتية من العالم الخارجي⁽¹⁾، فالأشكال الحيوانية التجريدية أشكال اقرب إلى الروحانية منه إلى الطبيعة وهي دلالات روحية نابعة من الذات، بالرغم من مرجعها الطبيعي من الكهوف، إلا أنها كانت من خلق الفنان البدائي الذي بدأ يفرض ذوقه الشخصي ذاته بحدود الشكل العام ويتحكم في بعض التفاصيل الثانوية (جويو: د.ت، ص 7).

فالنماذج التجريدية هي رموز لأشكال جزئية تعبر عن الكلي والشمولي، ذلك أن الإنسان يتطلع دائماً إلى معرفة الحقيقة الكاملة في اقصر وقت دون أن يشنت إدراكه بموضوعات فرعية متعددة في أن واحد، فالشكل البسيط هو الأكثر قبولا وتجاوبا عند الإنسان البدائي كون هذه الوحدات البسيطة تحقق الراحة الفكرية، وتقلل من الجهد الذي يبذله في إدراك الأشياء، فالرغبة في التبسيط والتجريد ناتجة عن أن نماذجه النفعية السحرية بعيدة عن الواقع فهي الرمز إلى تأويل شيء غيبي (جانسون: 1995، ص 12).

مؤشرات الإطار النظري

1. أن الرمزية كأداة شملت الأدب والفن، أي هي تعبير شفاف يوحي إلى إعطاء صوراً وأفكاراً يجتهد القارئ أو المشاهد في تأويلها.
2. إن سيكولوجية أبداع الرمز تتمثل بأن يكون للفنان حالة من الاستعداد النفسي والعاطفي، هذا الاستعداد يولد لديه فكرة ما تستوجب التعبير عنها برمز ذي شكل مادي مرئي وملحوس.
3. يتأثر الرمز بالظروف والبيئة المحيطة به، فالمجتمع والدين والتقاليد، كلها تحدد نوع الرمز ومعناه ودلالاته وفقاً لها .
4. لقد كانت نشاطات الإنسان القديم في تلك الحضارة مشروطة إلى حد بعيد ببيئته القاسية، لذلك تتدخل في تفكيره وتثير فيه نوعاً من الخوف وعدم الراحة لذلك فقد تميزت هذه الحضارة بطابع العنف وتوقع المفاجآت.
5. حاول الانسان القديم ان يحول الاشياء التي تحيط به الى رموز ذات دلالة تعبيرية، فالأشكال الطبيعية والأشكال التجريدية (الهندسية أو النباتية) وحتى الأشياء التي يقوم بصناعتها، كلها قد تمثل رموزاً له.
6. استخدم الانسان الرمز في الفن بشكل واسع وعميق، لما يمثله من تجسيد لمضامين مختلفة ومشاعر واحاسيس لا يمكن التعبير عنها الا به، فكان بمثابة وسيلة الاتصال المثلى بين الفنان والمجتمع المحيط به .

7. لجأ الإنسان القديم إلى السحر والذي يمثل ممارسات وأفعال تقوم أساساً على اعتقاد إن الأمور والعمليات الكونية يمكن السيطرة عليها عن طريق أفعال تؤثر في العناصر أو العوامل الطبيعية.
8. إن التعبير الرمزي في التصوير والتمثيل التشكيلي هو بمثابة قوة سحرية يصطنعها الإنسان للسيطرة على عواطفه حسب ما صور له منطق الأسطوري.
9. ظهر الفن كوظيفة عقائدية كان الهدف منها هو السيطرة على الطبيعة أو على الحيوانات لغرض تحفيز تكاثر الحيوانات المصطاده عبر نظام طقوسي سحري.
10. ربط الإنسان القديم كل هذه الظواهر بقوى غيبية بعيدة، تسيطر عليها وتتحكم فيها وتتصارع فيما بينها متوخياً من ذلك كله السيطرة على قوى الطبيعة بالأساليب العملية المتمثلة بالطقوس والتعاويذ وغيرها لتحقيق أهداف عملية ونفعية محددة.
11. يرسم المعتقد عادة صوراً ذهنية لعالم المقدسات من أجل توضيح الصلة بين الإنسان وبين هذا العالم وعادة ما تصاغ هذه الصورة الذهنية في شكل صلوات خاصة بهم.
12. تعد الأسطورة الجزء المهم والرئيسي للأدب والفن في الحضارات وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمعتقدات الدينية فلا يمكن بأي حال من الأحوال فصلها عن المعتقدات الدينية.
13. استطاع الإنسان القديم أن يحول جميع مظاهر الحياة (المدركات الحسية) إلى رموز ومفاهيم كانت بمثابة الوسيط بين الطبيعة في بنيتها المادية وعالم الميتافيزيقيا.

المحور الثالث (إجراءات البحث)

تعتمد إجراءات البحث على ما يمكن تحقيقه عملياً ضمن المراحل التي تؤلف الخط العام للإجراءات، والتي تتألف بدورها من مجموع الخطوات والآليات التي تم أتباعها في تحديد مجتمع البحث وحصره كأجراء أولي، بغية أنتقاء العينة المناسبة التي تمثلها، ومن ثم تقرير الأداة القياسية المناسبة لتحليل العينات وتشخيص المنهج المتبع في تحليلها، على وفق الخطوات الآتية:-

1- مجتمع البحث:

يرتهن مجتمع الدراسات التي تعنى بالحقل التاريخي للمنجزات البشرية على اختلاف أنواعها بالمكتشفات المتحققة حتى وقت إعداد البحث، ويقف عند المكتشفات التي شهدتها رسوم كهفي لاسكوبفرنسا والتاميرا في اسبانيا، وهناك عدد من الكهوف المكتشفة والتي تحتوي نتاجات فنية أو أدوات خاصة بالحقب المختلفة التي تمثلها ما يقارب المئتين كهف، يعتقد بأن ما يقارب الثمانين كهفاً منها يضم مشاهد الرسوم، وتقتصر مشاهد الرسوم لعشرين كهفاً منها على طبقات الأيدي وبعض الخطوط البسيطة^(*). ويعد المكتشف من هذه الكهوف جزءاً من

(*) هذه الأرقام هي إحصاءات غير نهائية تمكنت من تقديرها بعد الاستفسار من الجهات المختصة عن مجموع الكهوف المكتشفة في كل منطقة من المناطق ضمن حدود البحث.

المجتمع الحقيقي الذي يبلغ عدده (50) الذي تم الحصول عليه، والتي تمثل مجتمع البحث المقترح والذي تم جمعه بطريقتين:-

أ- المصادر المباشرة: والتي تم الحصول عليها من خلال فتح قنوات مع الشبكة العالمية الانترنت وبعض الجهات المعنية والمختصة، والتي توفر الجزء الأساس من المادة العلمية اللازمة.

ب- المصادر غير المباشرة: والتي تضم كل ما تم نشره من معلومات ومادة علمية عن رسوم الكهوف في المؤلفات والتقارير والبحوث المختصة، البعض منها كان متوافراً داخل مكتبات وغالبيتها تطلب توفيره من المكتبات الخارجية عن طريق المراسلة الإلكترونية، حرصاً منا على استكمال الأرضية العلمية والموضوعية لدراستنا هذه، بغية تحقيق النتائج الحقيقية المتوخاة منها.

2- عينة البحث:

لكي تمثل العينة المجتمع الاصل، والافادة من اراء الخبراء * . لجأ الباحث لأتباع المنهج القصدي في أنتقاء عينة البحث من المجتمع السابق الذكر، بوصفه المنهج الملائم الذي يتناسب مع طبيعة موضوع البحث وخصوصية إجابة الأهداف المتوخاة منه، مع الأخذ بنظر الاعتبار حدود الدراسة الموضوعية سابقاً، في أستثناء جميع المشاهد التي تخرج عنها، وتم إنتقاء العينة من مجتمع البحث السابق الذكر، والتي تجسد بدورها النخبة الممثلة له، ضمن الشروط التالية:

أ- تشمل في إختيارها جميع مناطق رسوم كهفي (لأسكو) و(التاميرا) التي تم أكتشافها حتى الوقت الحاضر.

ب- تضم في إختيارها على ما تحتوتها الحقبية المجدلينية.

ج- تبين في أختيارها تنوع وأختلاف الرمزية التي صورت من خلالها.

د- توضح طبيعة المرجع الرمزي الذي تم أعتماده من قبل الفنان في تصويرها.

هـ- يرى الباحث ان الاعمال الفنية المختارة يمكن ان تحقق هدف البحث الحالي. (*)

3-الأداة المستخدمة في تحليل مشاهد رسوم الكهوف:

بالأستناد إلى ما جاء من تأسيس معرفي في الدراسة المفاهيمية في الفصل الأول في تثبيت مصطلح الرمزية، وما خلصت إليه الدراسة النظرية في الفصل الثاني في تعرف سمات ومميزات الحقبية المجدلينية لغرض

•السادة الخبراء:-

1- د .كاظم مرشد ذرب أستاذ مساعد،جامعة بابل،كلية الفنون الجميلة.

2- د .عباس نوري الفتلاوي أستاذ مساعد،جامعة بابل،كلية الفنون الجميلة.

3- د .حامد خضير الحسنات أستاذ مساعد،جامعة بابل،كلية الفنون الجميلة.

4. د.صفاء حاتم سعدون أستاذ مساعد،جامعة بابل،كلية الفنون الجميلة.

5. د.صفاء لطفي عبد الامير أستاذ مساعد،جامعة بابل،كلية الفنون الجميلة.

(*) وتم أستثناء جميع العينات المتشابهة للعينة المنتقاة ضمن الحقبية التاريخية إلا في بعض حالات المقارنة والتأكيد، حرصاً منا على إستبعاد التكرار في المشاهد المختارة، فبلغ مجموع العينات المختارة (5) عينات. وقد شكلت نسبة 10% من المجتمع الاصلي والتي تجسد بدورها النخبة الممثلة له.

حصر المؤثرات الخارجية الفاعلة، توخينا عند تحليل مشاهد رسوم الكهوف، أن نعتمد أداة قياسية موحدة تطبق على جميع العينات المختارة عند التحليل، سعياً منا لتحقيق أهداف الدراسة المذكورة في المقدمة منها، قام الباحث بتصميم استمارة تحليل بصورتها الأولية والتي تم بناءها في ضوء الاستبيان الاستطلاعي.

4- المنهج المتبع في تطبيق الأداة:

أعتمد منهج التحليل على المنهج الوصفي التحليلي، حيث يسعى التحليل لأرجاع الرمز إلى عناصره الأولية، لغرض دراسة هذه العناصر تفصيلاً ولفهم أنواع التفاعل والعلاقات الحاصلة بينها، وقرائنها من خلال نظرة كلية شاملة.

5- تحليل العينات:



عينة رقم (1):

الوصف العام:

ينفتح مدخل الكهف على ما يشبه القاعة الرئيسية والتي تدعى بقاعة الثيران، بسبب رسم عدد من الثيران بحجم كبير يغطي حوالي 20 متراً من الجزء العلوي لجدار القاعة فضلاً عن عدد آخر من الماشية كالأبقار والخيول والظباء والتي رسمت بحجم أصغر، وكما يلاحظ في (العينة رقم 1) والذي يصور المشهد العام للقاعة.

التحليل:

يبدأ المشهد من يمين القاعة برسم ثلاثة ثيران متتابعة كبيرة الحجم بشكل جانبي تتجه يسار المشاهد بأستخدام اللون الأسود وبتخطيط الشكل الخارجي للجسم وفي تظليل منطقة الصدر للثور الأول وكامل منطقة البطن للثور الثاني والجزء الأمامي من الرأس وخط الظهر بالنسبة للثور الثالث، مع إظهار تفاصيل الرأس برسم القرنين والأذن والعين والمنخر والفم، والقائمتين الأماميتين ورسم الأعضاء التناسلية للثور الأخير. رسم أسفل الثور الأول شكل جانبي لبقرة تتجه يمين المشاهد وبأستخدام اللون الأحمر في تخطيط الشكل وملئ كامل المساحة الداخلية له مع إظهار بعض تفاصيل الرأس كالقرنين، وكما يمكن ملاحظته في تفصيل المشهد في (الشكل 1)، وكذلك الحال بالنسبة للثورين الآخرين اللذين يتبعان الثور الأول، حيث رسم أسفلهما شكل جانبي لبقرة أخرى تتجه يمين المشاهد وكما يمكن ملاحظته في تفصيل المشهد في (الشكل 2).

ملحق رقم (1)



شكل (2)



شكل (1)

يوازن هذا الجزء من المشهد ويقابله مع امتداد جدار القاعة، شكل جانبي لثور كبير الحجم رسم بأستخدام اللون الأسود وبتخطيط الشكل الخارجي للجسم، ويلاحظ إهتمام الفنان بأبراز تفاصيل كاملاً للجسم وأهم إظهار الجزء الخلفي لجسم الثور حيث وزع فوقها بقية مفردات المشهد وكما يلاحظ في (الشكل 3).

تضم هذه المفردات شكل جانبي لحصان بحجم متوسط رسم بتخطيط الشكل الخارجي باللون الأسود مع تظليل منطقة الرأس والرقبة والجزء الأسفل من منطقة البطن، وملئت باقي مساحة الجسم الداخلية باللون الأحمر، كما أهتم الفنان ببعض التفاصيل التعبيرية إذ رسم الحصان وهو فاغراً لفاه كما رسم القائمتين الأمامية والخلفية والذيل وكأنه طاف في الفضاء. أما بقية المفردات فتضم ثلاثة خيول صغيرة الحجم رسمت أسفل المشهد بشكل جانبي، وأستخدم اللون الأسود في تخطيط الشكل الخارجي وملئ كامل المساحة الداخلية. والمثير في هذه الخيول أنها تظهر وكأنها تقفز بشكل متتابع وبشكل خاص الحصان الأول الذي يمد قوائمه الأمامية والخلفية كما يفعل الحصان في الواقع تماماً عند أجتياز حاجز ما.



شكل (4)



شكل (3)

يتوسط جزئي المشهد ثلاثة أشكال جانبية لظباء صغيرة الحجم أيضاً تتجه يمين المشهد، رسم أثنان منها باللون الأحمر والثالث باللون الأسود بتخطيط الشكل الخارجي ومن ثم ملئ المساحة الداخلية وبتدرجات لونية تتكون من الأحمر والأوكر والأسود والأوكر، وكما يظهر في (الشكل 4).

في قراءة أولية لمعوم المشهد ولكامل مفرداته التي يتألف منها، نستشف أن القصدية الأولى التي أظهرها الفنان في هذا المشهد، تجلت بتصوير أنواع الماشية التي كانت تعيش معه في تلك الحقبة والتي تركز أهتمامه

حولها دون بقية الأنواع الأخرى فكان أنتقائياً في تصويرها. أما القصيدة الثانية التي شغلت جل أهتمامه فتمثلت بمعالجة الحجم لهذه الحيوانات، حيث صور الثور بحجم كبير يصل إلى حوالي الثلاثة أمتار تقريباً، وشغل الحصان ذو اللون الأحمر في الجزء الثاني المرتبة الثانية بالنسبة للحجم ويقدر بحوالي المتر ونصف تقريباً، ولم تتجاوز بقية المفردات التي توزعت في عموم المشهد بحجمها مساحة المتر الواحد.

وفي متابعة لهذه القراءة نجد أن أختلاف التمثيل الحجمي لهذه المفردات يشكل أساساً منطقياً في أستقراء الأهمية الموجهة إليها، فمن الواضح هنا أن الثور يتمتع بأهمية فكرية خاصة، ولذلك تم تصويره بحجم مبالغ فيه قياساً لحجمه الطبيعي النسبي مقارنة بالأبقار مثلاً أو الخيول والتي تظهر مرافقة له أو بالقرب منه في هذا المشهد. وبالتالي فإن الموضوع هنا لا يأخذ منحى أقتصادي يتعلق برسم الحيوانات التي تصطاد أو تؤكل، بل يتجاوز ذلك إلى قيم فكرية أخرى، وقد لانكون مبالغين أن قلنا بأن هذه القيم تتعلق بالمعتقدات والطقوس العقائدية الخاصة والتي ترتبط بمعنى الثور ورمزيته الخاصة في ثقافة مجتمع العصر الحجري القديم. إذ أرتبط بشكل مباشر بمعنى الخصب والقوة الجنسية في الحقبة البريجوردية والأورجناسية، كما أأخذ شامان الحقبة الغرافيتية كرمز يمثله ويستمد منه القوة عن طريق التنكر بشكله.

من خلال التحليل السابق يتضح لنا أن الفنان أستعار الأشكال بشكل أنتقائي من المحيط البيئي الطبيعي، وأعاد ترتيبها في هذا المشهد من خلال إظهار الأهمية التي تمثلها بالنسبة له، والأستفادة من مفردة الحجم في تسلسل الإظهار، وبذلك يكون قد أعتمد نظام الشكل الواقعي الرمزي للدلالة على هذه الأهمية، وبالتالي فإن المحال عليه في هذا المشهد سيستمد مرجعه من طبيعة البنية الرمزية للمجتمع والمعتقدات الفكرية للعصر الحجري القديم.

عينة رقم (2):

الوصف العام:

تتفرع قاعة الثيران إلى ممرين ينفتح الأول على ما يعرف بقاعة الرسوم الملونة والتي تضم رسوماً لأبقار وخيول وأيائل.

التحليل:

منها هذا المشهد الذي يصور حصاناً بشكل جانبي يتجه يمين المشاهد، رسم بتخطيط الشكل الخارجي باللون الأسود وملئت المساحة الداخلية له بلون الأوكر مع تنقيط بعض المساحات الداخلية كأسفل البطن وخط الرقبة باللون الأحمر المخلوط مع الأوكر، دون إظهار تفاصيل الرأس الذي صور بشكل مختزل يذكرنا بشكل الحصانين من كهف بيش ميريل، عدا شعر رأس الحصان الذي أظهر بأستخدام اللون الأسود. رسمت القائمتين الأماميتين بشكل مختزل أيضاً وتمت الإشارة إليهما بشكل نقاط باللون الأسود تمتد على طول الخط الأسفل للرقبة والبطن وكما يمكن ملاحظته في (الشكل 5). كما رسمت القائمتين الخلفيتين بشكلهما التفصيلي ويبدو الحصان غير مستقراً وكأنه بحالة قفز. ويضم المشهد مفردة أخرى تمثل بقرة رسمت بشكل جانبي وكأنها تقفز من فوق ظهر الحصان، وكما يمكن ملاحظته في (الشكل 5) و(الشكل 6)، رسمت بتخطيط الشكل الخارجي باللون الأحمر وملئت المساحة

الداخلية للجسم بتدرجات مختلفة من اللون الأحمر وتظهر منطقة الرقبة وقد تمت معالجتها وتظليلها بأستخدام اللون الأحمر المخلوط مع اللون الأسود، كما أهتم الفنان بأبراز بعض التفاصيل كالقرنين والأذنين والمنخر والفم، وتعرضت القائمتين الأماميتين للتلف ورسمت القائمتين الخلفيتين ممدودة وبشكل يلامس منتصف ظهر الحصان تقريباً كما تلامس منطقة بطن البقرة مؤخرته، وكما يمكن ملاحظته في (الشكل 6).



شكل (6)



شكل (5)

يلاحظ وجود أسهم موجهة نحو الحصان بالقرب من قوائمه الأمامية، كما رسم سهم باللون الأحمر موجهاً ومخترباً لجسم البقرة، ومن الجدير ذكره أن معظم رسومات الحيوانات التي عثر عليها ضمن هذه القاعة تظهر وقد وجهت إليها سهام الصيادين أو أخترقتها.

في قراءة أولية لمفردات هذا المشهد نلاحظ أن الفنان أهتم بتجسيد الحيوانات من الماشية ولكنه لم يصورها ضمن مجموعة أو قطيع كما يمكن أن يراها في البيئة الطبيعية من حوله، بل رسمها وكأنها في وضع القفز أو الهرب وقد وجهت نحوها السهام، وبالتالي فإن هذا المشهد يرتبط بشكل ما بعملية الصيد تحديداً، ووجود النقاط التي تظهر مرافقة لشكل الحصان مع أخترال تفاصيل الرأس، يذكرنا بمشهد الحصانين من بيش ميريل ومثل هذا الظهور للنقاط ضمن مشاهد الرسوم يحمل دلالة خاصة بالطقوس أيضاً، وبالتالي يمكننا الاستنتاج بأن هذا المشهد إنما يرتبط بطقوس الصيد الخاصة.

وفي متابعة لهذه القراءة نجد أن هذا المشهد أو بقية المشاهد المماثلة له من هذه القاعة ترتبط هي الأخرى بعملية أو طقوس الصيد، ومن غير المستبعد أن تكون هذه القاعة داخل كهف لاسكو قد خصصت لهذه العملية، وهي تجسيد حي لنظرية السحر التفاعلي التي تبناها آبي هنري برويل والتي يعتقد ضمن فحواها أن رسم هذه الحيوانات وهي مصابة بالسهم أو موجهة إليها، قد يساعد في تحقيق صيدها فعلياً ويسهل من عملية الصيد نفسها بالنسبة للصياد.

من خلال التحليل السابق يتضح لنا بأن الفنان قد أعتمد نقل وتجسيد الشكل الحي من الواقع والمحيط البيئي الذي يعيشه، وصور هذه المفردات ضمن رؤية خاصة به تدرج في إطارها العام تحت نظام الشكل الواقعي التعبيري، فالفنان هنا لم يكن همه تصوير الحصان أو البقرة بقدر ما كان متوجهاً نحو التعبير عن أصابة وصيد الحصان والبقرة، ولذلك جاء توزيعهما كمفردتين ضمن حدود المشهد العام بشكل وحركة غير واقعية أيضاً، يظهر

فيها الحصان تحديداً وكأنه يقفز نحو منحدر، وتظهر الأشكال وكأنها عائمة وتفتقر للثبات، كما يمكن ملاحظة ذلك بوضوح في (الشكل 5). ومن الجدير ذكره أن حالة الميلان هذه هي سمة مميزة لمشاهد كهف لاسكو تحديداً، فمعظم الحيوانات من الماشية تظهر وكأنها تقفز من جانب إلى آخر أو من مستوى أعلى إلى مستوى أدنى كما في هذا المشهد، وقد يكون مرد ذلك إلى الطبيعة الجبلية الوعرة التي تحيط أصلاً بكهف لاسكو. وعلى هذا الأساس فإن المحال إليه هنا سيكون مستمداً من طبيعة المعتقدات الفكرية، ويمكن تحديد المرجع الفكري لهذا المشهد على أنه رمزي فكري عقائدي.



عينة رقم (3):

الوصف العام:

تتفتح قاعة الثيران على ممر ثاني يفتح بدوره على ممرين آخرين، يقودنا الأول على جهة اليمين إلى ما يعرف بحجرة الرجل الميت، وسبب هذه التسمية تعود بالأساس إلى طبيعة المشهد الذي صور بداخلها، التحليل:

إذ يعد هذا المشهد من أشهر مشاهد رسوم كهف لاسكو ومشاهد رسوم الكهوف بشكل عام، لكونه يصور الإنسان والحيوان في مشهد واحد ويجمع بينهما بعلاقة خاصة قد تمثل واقع علاقة الصياد والطرائد (عينة رقم 3). يتألف المشهد من ثلاثة وحدات رئيسية هي ثور البيزون على يمين المشهد والرجل وسط المشهد وحيوان الكركدن يسار المشهد، وقد صور كلاً من البيزون والكركدن بشكل جانبي مائل وكأنهما يتجهان إلى داخل المشهد، حيث عمد الفنان إلى أظهار زاوية من الجزء الخلفي لهما، يتوسطهما رجل يبدو ممدداً على الأرض وذراعيه



مبسوطتان إلى جانبيه وكأنه قد لقي حتفه وبالقرب منه شكل مختزل يشبه الطائر، ويلاحظ وجود خط مستقيم يخرج من جهة ثور البيزون ويتجه نحو الرجل. استخدم الرسام اللون الأسود والذي يتكون من أوكسيد المنغنيز في تخطيط مفردات المشهد وكذلك في تظليل بعض المناطق وفي أظهار بعض التفاصيل كشعر ثور البيزون. في قراءة أولية لهذا المشهد نلاحظ أن قرني ثور البيزون موجهة بشكل مباشر نحو الرجل وكما تبينه الصورة التفصيلية لهذا الجزء من المشهد (شكل 7)،

شكل (7)

وكانه قد أصابه بطعنة من قرنيه فأرداه قتيلاً، وفي الغالب فإن الرجل هو صياد من الحقبة المجدلينية سقط صريعاً بطعنة الثور قبل أن يتمكن من أصطياده، أما الشكل المختزل فهو على الأرجح يمثل طائراً وقد يكون الطوطم الخاص للصيد الذي سيرافقه في رحلة الموت. وربما أضاف الفنان الكركدن ليبين طبيعة الخطر الذي يحرق بالصيد أثناء مواجهاته للحيوانات البرية من ذوات القرون، وقد يدل المشهد برمته على معركة ما بين

هذين الحيوانين والصيد والتي أنهت بمقتله بطعنة من ثور البيزون، ولذلك أشار الرسام إلى هذه العلاقة بخط مستقيم يمتد من جهة البيزون ويتجه نحو الرجل.

وفي متابعة لهذه القراءة نستشف أن الفنان قد أستمد موضوعه من طبيعة حياته وواقعه اليومي الذي يصادفه، فالخروج إلى الصيد لتأمين الطعام لا ينتهي دائماً بأحتفالية الوليمة، وغالباً ما يتعرض الصيد إلى مخاطر جمة تبدأ بالجروح والأصابات العميقة وتنتهي بالطعنات البليغة التي تؤدي بحياته، لذلك كان متوسط عمر الإنسان في العصر الحجري القديم الأعلى منخفضاً مقارنة بمتوسط الأعمار في العصور اللاحقة. أعتمد الفنان على تمثيل الحيوانين بشكل مقارب للشكل الواقعي، لكنه أختزل شكل الإنسان إلى خطوط بسيطة جداً تدل على الهيئة العامة للرجل.

من خلال قراءة هذا المشهد بمفرداته المباشرة والغير مباشرة، نجد أن الفنان قد أستمد مفرداته الموضوعية من واقعه الطبيعي الذي يعيشه ويحيط به في ممارسة الرجل لنشاطه اليومي كصيد، ويتضح لنا بأن النظام الشكلي الذي أعتمده الفنان في هذا المشهد يتسم بالواقعية الرمزية، فشكل الحيوانين هو شكل واقعي ولكن الإنسان كان شكلاً مختزلاً ورمزياً جداً وكذلك الحال بالنسبة للطير، وقد يعود ذلك إلى توجس وأبتعاد الفن لهذه الحقبة بشكل عام عن تصوير الشكل الواقعي للإنسان بتفاصيله الدقيقة كما يصور عادة الحيوانات ومشاهد الرسوم التي تظهر ضمنها، ربما بسبب بعض المعتقدات السحرية التي تمنعه من هذه المقاربة الشكلية للإنسان مخافة أن يسببه الأذى. وتظهر ضمن هذا المشهد طبيعة بعض المعتقدات المتعلقة بالموت كوجود الطائر أو الطوطم بالقرب من الإنسان وكأنه مرشده إلى العالم الآخر، ومن خلال هذه الرؤية نجد أن المحال إليه في هذه الحالة أو المرجع الفكري الذي اعتمده الفنان في تجسيده لهذا المشهد هو مرجعاً فكرياً مستمداً من البيئة المحيطة وواقع الحياة اليومية للإنسان، ويحمل في ذات الوقت دلالات رمزية ضمنية عن المرجعيات العقائدية لمجتمع هذه الحقبة.



عينة رقم (4):

الوصف العام:

ينفتح الممر الثاني في كهف لاسو على ما يعرف بالقاعة الرئيسية والتي تضم بدورها مشاهد تتشابه في طبيعتها مع المشاهد السابقة، وما يميز هذه القاعة هو مشهد يصور رؤوس خمسة من الأيائل المتتابعة والتي رسمت بشكل جانبي يتجه يسار المشاهد، وقد أستخدم اللون الأسود فقط في تخطيط الشكل الخارجي وإظهار كامل تفاصيل

الرأس أهمها القرون المتشعبة والمميزة لحيوان الأيل كما رسمت العين والأذن أيضاً، وقد أستفاد الفنان من بروز ناتئ وسط السطح الصخري لجدار الكهف ونفذ مفردات المشهد فوقه مباشرة، مما يوحي للمشاهد بأن قطيع الأيائل يظهر من خلف الحاجز الصخري وكأن بقية أجزاء جسمه مختفية خلف هذا الحاجز وكما يمكن ملاحظته في (العينة رقم 4).

التحليل:

في قراءة أولية لهذا المشهد نجد أن الفنان عمد إلى أختزال كامل شكل الحيوان إلى مفردة واحدة هي الرأس وهو الهوية المشخصة له وربما قصد أن يصور قطعياً متتابعاً منه، ويعتقد البعض أن هذا المشهد يمثل خمسة أيائل يقطعون جدول ماء سباحة (The Cave of Lascaux, Op.cit, D.V.D) بسبب الحركة التتابعية وأقتصار الفنان على مفردة الرأس فقط.

وفي متابعة لهذه القراءة نستشف أن الفنان قد حاول أن يستمد موضوع المشهد من طبيعة البيئة الحيوانية المحيطة به في الحقة المجدلينية، والتي شكلت فيها الأيائل والغزلان المصدر الأساسي للغذاء ولذلك شهدت نوعاً من التكتيف في الظهور ضمن مشاهد الرسوم، وأن أختزال كامل شكل الحيوان على الرأس فقط فيه دلالة رمزية مباشرة على تصوير وتشخيص الهوية ورغبة الفنان في إيضاح المفردة التي يريد أن يشير إليها. ومن خلال الإحاطة بالطبيعة الكهفية المحيطة لكهف لاسكو، والتي تركزت معظم مفردات مشاهد على آلية عملية الصيد وعلى أشكال الحيوانات التي يؤكل لحمها عادة، نرجح أن يحتوي هذا المشهد على إضافة توليدية للمفردة المشخصة في الواقع الحي لغرض السيطرة عليها عديداً والمساعدة على زيادتها في الطبيعة. وهذا في مجمله يتوافق مع طبيعة المعتقدات الفكرية التي سادت في حقة العصر الحجري القديم، وهذا المشهد يتفق مع نظرية السحر التفاعلي التي تجد في رسم الحيوانات التي يؤكل لحمها وتشكل مصدراً للغذاء، حثاً مباشراً للطبيعة في زيادة عددها والحفاظ على نوعها.

من خلال التحليل السابق لهذا المشهد يتبين لنا اعتماد الفنان على تمثيل مفردات المشهد من خلال نظام شكل واقعي رمزي يستند إلى خفض العناصر الشكلية المعبرة إلى مفردة واحدة مشخصة هي الرأس، أما المحال إليه أو المرجع الذي يستمد منه هذا المشهد مفرداته فيرتبط بطبيعة المعتقدات الفكرية الرمزية والعقائدية لتلك الحقة والتي تتغذى بشكل مباشر من الطقوس السحرية المتعلقة بعملية الصيد نشاط الإنسان الأقتصادي الأول.

عينة رقم (5):

الوصف العام:



شهدت رسوم الكهوف تكراراً في رسم بعض المفردات الشكلية التجريدية التي أنتشرت في مواقع مختلفة في نطاق الكانتبريا، وحملت تأويلات متباينة لدى الباحثين لتحديد هويتها أو لبيان الغرض منها، ومنها هذا المشهد الذي عثر عليه في كهف لاسكو - Lascaux ويرجع تاريخه ما بين 15,000-17,000 ق.ح أي بحدود الحقة المجدلينية، ويتألف المشهد من مربعين، تم تقسيم المربع يمين المشاهد إلى ستة مربعات متساوية الحجم وقُسم المربع يسار المشاهد إلى سبعة أقسام وكما يظهر في (الشكل 8) وكلا الشكلين ينتهيان في الطرف العلوي يسار المشاهد بخط مستقيم يشبه الحبل في سُمكه، وتم تلوين المربعات باللون الأصفر والأحمر والأزرق والأوكر والبني، وهي في مجملها أكاسيد معدنية. (Ibid, D.V.D.)

التحليل:

لم يكن هذا هو المشهد الوحيد الذي ظهر فيه ما يسمى بالأشكال الرباعية وأن كان هذا المشهد هو الأكثر وضوحاً ومباشرة، حيث عثر على مشهد آخر في كهف لاسكو نفسه يظهر ضمن مفرداته شكل رباعي مشابه لهذين الشكلين في الوصف العام، عثر عليه أندريه غلوري - André Glory خلال فترة بحثه في الكهف والتي امتدت ما بين عامي 1952-1963م. (Ibid, D.V.D) ويضم المشهد أشكالاً مترابكة ومتداخلة لحيوان الماعز رسمت بالحز ويظهر الشكل الرباعي على جهة يمين المشاهد وكما يلاحظ في (الشكل 9).



معظم الباحثين الذين درسوا مشاهد رسوم الكهوف وبشكل خاص كهف لاسكو، أشاروا إلى هذه الأشكال على أنها نوع من الأشارات أو الشفرة الخاصة بمجتمع العصر الحجري القديم الأعلى، وقد جمع ليروي جورهان هذه الأشكال ضمن جداول

منظمة (Gourhan, Leroi., 1967, p. 513, p. 514)، وأفترض جيمس هارود بأنها جزء من لغة بدائية وحاول جمع معظم الأشكال المتشابهة وتحليل السياقات التي تظهر بها وتترابط من خلالها لتحقيق قراءة معاصرة. (Harrod, James B. 2004, pp38-41)

من خلال رؤية خاصة بالباحث وبعد الأطلاع على الكثير من نماذج رسوم الملاجئ الصخرية والتي تعود للعصر الحجري تحديداً، في أستراليا وآسيا وأوروبا وأفريقيا ودراسة مفصلة عنها في شبه جزيرة العرب قبل الأسلام لنماذج مشابهة ظهرت في سياقات مباشرة وواضحة لذات الحقبة التاريخية (النعمة، تانيا، 1997م، ص13)، يمكنني القول بأن هذه الأشكال التجريدية التي تسمى بالأشكال الرباعية كأصطلاح متداول في الدراسات السبيلولوجية، ما هي إلا جعبة الصيد التي يجمع فيها أغراضه عند الذهاب في رحلة الصيد، والتقسيمات التي تتكون منها ما هي إلا قطع من جلد الحيوان تخاط مع بعضها البعض لتشكل مساحة أكبر*، أما الخط المستقيم أو الخطوط المستقيمة التي تتجه للأعلى فما هي إلا الجزء الحامل للجعبة، ومن السهل ملاحظة أن هذه الأشكال التي تدعى بالرباعية هي أشكال مجسمة، فالتقسيمات الجانبية ما هي إلا سمك هذه الجعبة، ومن السهل ملاحظة ذلك بالنسبة للمشهد الأول لكهف لاسكو حيث أظهر الرسام سمك الجعبة يسار المشهد، أما المشهد الثاني من كهف لاسكو أيضاً، فيلاحظ وجود ما يشبه الزركشة حول محيط الجعبة كأضافة تزيينية، ومن المعلوم أن الإنسان في حقبة العصر الحجري القديم الأعلى كان قد أهتم بالتزيين وبالأضافات التزيينية. كذلك ظهرت أشكال تجريدية أكثر لهذه الجعبة في بعض المشاهد وقد رسمت بالقرب من الحيوانات التي تصطاد ويؤكل لحمها ضمن مشاهد الرسوم

* عثر على العديد من نماذج أبر الخياطة في هذه الحقبة.

التي ظهرت ضمن قاعة الرسوم الملونة في كهف لاسكو، وقد يكون في ذلك دلالة رمزية لرغبة الصياد في صيدها أو ليؤكد فاعلية السحر التفاعلي التي يعتقد بتأثيرها على هذه الحيوانات ولضمان نجاح عملية الصيد. كما لم يقتصر ظهور هذه الأشكال ضمن الحقبة المجدلينية.

وفي متابعة لهذه القراءة أولية لهذا المشهد نجد أن الفنان قد أهتم بتفصيل له أهمية خاصة في طبيعة حياته اليومية التي تتركز حول نشاط الصيد، وربما كان لكهف لاسكو تحديداً ومن خلال المشهد السابق أيضاً دلالة معينة تتمحور حول هذا النشاط والمخاطر التي تتولد عنه، وقد لا يكون غريباً على طبيعة ثقافة مجتمع العصر الحجري الأوربي أن يبتعد عن تشخيص الشكل البشري إلا فيما ندر، ولهذا فإن الرسام في هذا المشهد أكتفى برسم جعبة الصياد بدون إظهار حاملها أي الصياد نفسه ربما لدرء الخطر عنه، وما يؤيد هذا الرأي هو مشهد الشامان من كهف كابيللو الذي يقوم بطقوس خاصة حول جعبة الصياد قد ترتبط بشكل ما بزيادة قوة السهام وأدوات الصيد على سبيل المثال، ولذلك نجد أن الفنان قد وصل بخط ما بين عين الشامان وبين جعبة الصياد أمامه.

من خلال التحليل السابق للمشهد، نجد أن الفنان قد اعتمد نظام شكل تجريدي هندسي في تجسيد مفردات هذا المشهد لغرض توظيفها عقائدياً لتساعد في تفعيل عملية الصيد، بدليل أنه قام بفصل المفردة عن حاملها الأصلي أي الصياد، وبذلك يمكننا القول بأن الشكل الرمزي لهذا المشهد كان تجريدياً وأن المحال إليه في هذه الحالة مستمد من المعتقدات الرمزية التي دان بها مجتمع الصيد في تلك الحقبة.

المحور الرابع/نتائج البحث ومناقشتها: -

كشفت هذه الدراسة عن جملة من النتائج التي توصل إليها الباحث استناداً إلى ما تقدم من تحليله لعينة البحث، فضلاً عما جاء به الإطار النظري، وتحقيقاً لما طرح لهدف البحث في الكشف عن الإبعاد الرمزية في الرسم البدائي، وهذه النتائج تعرض على الوجه الآتي:-

1. دلالة كفاح أثناء قتل الفراغ واستغلاله لرسومات رمزية معبرة، فبعد صيده والتلذذ في أكلها من بعد المعاناة في مطاردة الحيوان خلال هذه المدة كان يطلق العنان لخياله في استعراض شكل الحيوان ومدى قوته وحركاته وكيفية مطاردته وما لاقاه من هفوات أثناء صيده، وكان أيضاً يقص على نفسه كفاحه اليومي متلذذاً بتحقيق الانتصار وخالقاً لنفسه وسيلة ترفيهية.
2. دلالة وجود حافظ فني، وما يؤيده وجود حافظ معنوي داخلي فنلاحظ الرسومات وقد نفذت على سقوف الكهف العالية إذ نجد معاناة ومشقة في تنفيذها. كما في عينة رقم (1) و (4).
3. تكون دلالات ومفاهيم مجردة للأشياء، وتصورات خيالية حيث أصبحت الخرافة هي الغذاء الروحي وهذه التصورات الروحية تجسدت في شكل وتركيب محدد له صفات مرتبطة بطبيعة الشيء الداخلي، وبدأ اهتمامه بالشكل الذي يعبر عن الجوهر وهو الشكل الرمزي.

4. دلالة خوف، فلربما كان يظن أن مهارته في رسم الحيوانات التي يخافها يعطيه سلطة عليها، كما هو واضح في العينة رقم (1) حيث رسم عدد من الثيران بحجم كبير يغطي حوالي (20 متر) .
5. دلالة السحر الذي يتم عن طريق افتعال حركات وممارسات تساعد في التغلب على تلك الحيوانات ومن ثم امتلاكها.
6. تكون دلالات ومفاهيم مجردة للأشياء، وتصورات خيالية حيث أصبحت الخرافة هي الغذاء الروحي وهذه التصورات الروحية تجسدت في شكل وتركيب محدد له صفات مرتبطة بطبيعة الشيء الداخلي، وبدأ اهتمامه بالشكل الذي يعبر عن الجوهر وهو الشكل الرمزي .
7. ان البنية الرمزية السائدة للدلالات الإشكال الحيوانية للرسم البدائي القديم هي بنية لإشكال هجينة مركبة تحاول المزج في علامات مختلفة بين التشخيص والتجريد أو بين التشخيص والتعبير وهذا ما وجد في بعض النماذج الكهوف المصورة. كما في العينة رقم (5) و(1)
8. الصور التي وضعها الفنان البدائي لم تكن لإشباع رغبة فنية فحسب كانت ذات دلالة روحية/نفسية/اجتماعية أيضا لقيت قبولا من المجتمع ككل، فصور الى جانب الحيوانات مواضيعه الاجتماعية، فالفن الذي يصور الجماعة المشتركة مشاهديه تحريكا عميقا فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة المشتركة. كما قد يكون الدافع من وراء رسمه هو تعريف الأجيال من الأبناء والأحفاد بطبيعته ليحذروا معه مما يحذر منه. أو يستفيدوا منه. ومما هو واضح أيضا إن هذه الصور لم ترسم من أجل المتعة فقط، وذلك إن العديد منها وجد في كهوف تحت الأرض يتعذر الوصول إليها وقد تقع على بعد نصف ميل من الداخل في مكان منخفض ومعتم جدا.
9. صور لنا إنسان الحقب البدائية علاقة الإنسان بالحيوان في مشهد واحد ويجمع بينهما بعلاقة خاصة قد تمثل واقع علاقة الصياد والطرائد، كما في العينة رقم (3) .

الاستنتاجات:-

- استنادا إلى النتائج التي تم التوصل إليها يستنتج الباحث عددا من الاستنتاجات وهي كالآتي:-
1. إن النصوص البصرية التي تركها الإنسان البدائي في الكهوف كانت تقوم على دور المؤول في إنتاج دلالات الإشارة والرموز والدوال التي كانت قد تضمنتها.
 2. دلالة رمزية خوف، فلربما كان يظن أن مهارته في رسم الحيوانات التي يخافها يعطيه سلطة عليها.
 3. الرمزية في فن الرسم البدائي حيث دخلت في جانب السحر الذي يتم عن طريق افتعال حركات وممارسات تساعد في التغلب على تلك الحيوانات ومن ثم امتلاكها.
 4. هدف مادي ودلالة رمزية اقتصادية، وهو الحصول على قوته وغذائه لذلك فهو هدف مادي.
 5. إن الرسومات الرمزية التي نفذت على سقوف الكهوف العالية إذ نجد فيها الإنسان.

6. كانت العلامات الرمزية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان منذ وجوده على الأرض منذ آلاف السنين، ووجدت العلاماتية والإشارة متوافقة مع النظام الاجتماعي، وبالشئ على مر العصور إذ تعامل معها الإنسان برمزية عالية منذ أقدم العصور.

التوصيات: -

- في ضوء هذا البحث، وما أسفر من نتائج، يوصي الباحث بما يأتي:-
1. ضرورة إيجاد منظومة موسوعية، وتغذيتها في جهاز الحاسوب أو في مجلات تتضمن نماذج للرسوم الكهفية في العالم وتوثيقها كل حسب حقبة التاريخية (وبتصوير دقيق) لإفادة الباحثين في الكشف عن مكونات هذه الفنون وما تحمله من رسائل مشفرة وعديدة.
 2. الرجوع الى ما زخرت به الفنون الكهفية القديمة في البلدان العربية من تجسيد واضح للعلامة والرمز لكون هذه البلدان تمثل أولى الحضارات في العالم فهناك ضرورة ملح للتعرف على تاريخها البدائي السحيق وما يتضمنه من تجسيد للرمزية في ابداعاتها الفنية ومنها على سبيل كهوف وجدت في المملكة العربية السعودية وفي ليبيا فضلاً عن اقطار اخرى والتي تعد من اهم الرموز التي تواردها التاريخ وما قبله وحتى عصرنا الحاضر واعتماد على
 3. ضرورة اطلاع دارسي الفن والجمال والنقد لمل انتهت الية الدراسة الحالية لمل يحقق معرفة باليات اشتغال الرمزية في الفن.

المقترحات:-

- بعد اتمام البحث وتحقيقاً للفائدة، يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية: -
1. رمزية الشكل الأدبي في الفن الرفديني.
 2. إثر الفن البدائي في التحولات الرمزية للرسم العراقي المعاصر.
 3. رمزية الإشكال البصرية في الرسم الحديث.
 4. رمزية الشكل في الزخارف العربية الإسلامية.

CONFLICT OF INTERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، سورة (آل عمران)، آية (41).
- [1] آدمين، آرون : الفنون والإنسان، ت: حمزة محمد الشيخ، دار النهضة العربية، بيروت، 1965.
- إيمان خزعل عباس معروف: إشكالية التأويل للشكل الحيواني في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، 2004 .

- [2] برتملي، جان، بحث في عالم الجمال، ترجمة، أنور عبد العزيز، مراجعة، نظمي لوقا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك: 1970.
- [3] البهنسي، د. عفيف: أثر العرب في الفن الحديث، دمشق، 1970م.
- [4] بيرسي برادشو: وكانت الكهوف أول معارض الفن، ترجمة مي مظفر، مجلة فنون عربية، العدد 7، المجلد الثاني، السنة الثانية، 1982.
- [5] ج. كي، زيربو: تاريخ أفريقيا العام، المنهجية وعصر ما قبل التاريخ في أفريقيا، المجلد الأول، جين أفريك، اليونيسكو 1980.
- [6] جانسون، هورست، ولديمار، وجانسون دور أمين: تاريخ فن العالم القديم، ج1، ت: عصام النل، شركة الكرمل، عمان، 1995.
- [7] جماعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الأساسي، لاروس للطباعة 1989.
- [8] جويو، م، ج: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، الاعتماد، مصر، د.ت.
- [9] حسن، حسن محمد: الأسس التاريخية في الفن التشكيلي المعاصر، ج1، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1974.
- [10] حمودي، تسعد يت ايت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار الحدائق، بيروت، 1986.
- [11] رسلان، إسماعيل، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، دار الحمامي للطباعة، القاهرة: ب.ت.
- [12] ريد، هيربرت: معنى الفن، ط2، ترجمة: سامي خشبة، دار لاشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- [13] ريد، هيربرت، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986.
- [14] عاصي، ميشال: الفن والأدب بحث جمال في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980.
- [15] عبد الكريم، عبد الله: فنون الإنسان القديم - أساليبها ودوافعها، مطبعة المعارف، بغداد، 1973.
- [16] سانتينانا، جورج: الإحساس بالجمال، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، د.ت.
- [17] السواح، فراس: دين الإنسان بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط1، دار علاء الدين للنشر، دمشق 2002.
- [18] فرويد، سيمجوند: تفسير الأحلام، ط2، ترجمة مصطفى صفان، دار المعارف، القاهرة، 1972.
- [19] فنكلشتين، سدني: الواقعية في الفن، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة، 1971.
- [20] مندور، محمد، الأدب ومذاهبها، ترجمة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة: ب.ت.
- [21] اشيلي، ميو: البدائية، ت.د. محمد عصفور، كتاب عالم المعرفة، عدد 53، الكويت، 1982.
- [22] موينر، بيتر، حين ينكسر الغصن الذهبي، ترجمة: جبار سعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- [23] النعمة، تانيا. الرسوم الصخرية في شبه جزيرة العرب قبل الأسلام، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد، 1997م.

[24] هويغ، رينيه: الفن تأويله وسبله، ج2، ت: صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

[25] وهبة، مجدي: "معجم مصطلحات الأدب" كشف اصطلاحات الفنون، مطبعة بيروت، 1974م.

[26] يوسف، أحلام: الرمزية وتطبيقاتها في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998.

[27] Gourhan, Leroi. Treasures of prehistoric art, New York: Abrams, 1967, Chart .p.72.

[28] James B. "Deciphering Upper Paleolithic (European): Part 1. The Basic Graphematics

[29] The Cave of Lascaux, Op.cit, D.V.D

[30] <http://salehalzayer.ektob.com/59855> Search title